

Musiken som berättare

Att hitta rätt musik till scen fyra i filmen “Den dödes bror”

Emil Soininen

Examensarbete
Utbildningsprogram för Film och TV
2014

EXAMENSARBETE	
Arcada	
Utbildningsprogram:	Film och TV
Identifikationsnummer:	4674
Författare:	Emil Soininen
Arbetets namn:	Musiken som berättare – att hitta rätt musik till scen fyra i filmen ”Den dödes bror”
Handledare (Arcada):	Kauko Lindfors
Uppdragsgivare:	-
<p>Sammandrag:</p> <p>Arbetet är en fallstudie som behandlar hur jag berättar med musik i scen fyra i kortfilmen ”Den dödes bror”. Scenen består av dialog samt en förflyttning där en karaktärs inre uttrycks. Jag reflekterar över hur jag stöder dialogen samt hur jag uttrycker en karaktärs inre med hjälp av musiken. I filmen är dialogen avskalad vilket får huvudkaraktären att framstå som kall och det är svårt för åskådaren att sympatisera med denne. Huvudkaraktärens inre tankar finns inte porträtterade med bild eller dialog i den slutliga versionen av kortfilmen. Mitt mål är att med hjälp av musik förstärka åskådarens förståelse för huvudkaraktären. Mitt syfte är att komma underfund med hur man berättar med musik och arbetet begränsas till att omfatta musikläggningen av scen fyra eftersom jag tycker att musiken i denna scen har mest berättaregenskaper i filmen. Jag presenterar teorier om att musiklägga dialog samt om interna ljud.</p>	
Nyckelord:	Filmmusik, Inre ljud, dialog, berättaregenskaper
Sidantal:	28
Språk:	Svenska
Datum för godkännande:	x.x.2014

DEGREE THESIS	
Arcada	
Degree Programme:	Film och TV
Identification number:	4674
Author:	Emil Soininen
Title:	Musiken som berättare – att hitta rätt musik till scen fyra i filmen ”Den dödes bror”
Supervisor (Arcada):	Kauko Lindfors
Commissioned by:	-
<p>Abstract:</p> <p>The work is a case study that deals with how I am using music as a narrator in scene four in the short film ”Den dödes bror”. The scene consists of dialogue and a movement to where a characters inner is expressed. I reflect on how I support the dialogue and how I express a character's inner with the help of music. In the film, the dialogue is stripped down causing the main character to appear to be cold and it is hard for the audience to sympathize with the character. The main character's inner thoughts are not portrayed with the image or dialogue in the final version of the short film. My goal is to use music to enhance the viewer's understanding of the main character. My purpose is to find out how to narrate with the music and the work is restricted to the music of scene four because I think the music in this scene has the most narrative characteristics in the film. I present theories about internal sounds and writing music to dialogue.</p>	
Keywords:	Film music, inner sound, dialogue, narrating features
Number of pages:	28
Language:	Swedish
Date of acceptance:	x.x.2014

OPINNÄYTE	
Arcada	
Koulutusohjelma:	Film och TV
Tunnistenumero:	4674
Tekijä:	Emil Soininen
Työn nimi:	Musiken som berättare – att hitta rätt musik till scen fyra i filmen ”Den dödes bror”
Työn ohjaaja (Arcada):	Kauko Lindfors
Toimeksiantaja:	-
<p>Tiivistelmä:</p> <p>Työ on tapaustutkimus, joka käsittelee miten kerron musiikin avulla neljännessä kohtauksessa lyhytelokuvassa "Den dödes bror." Kohtaus koostuu dialogista sekä liikkeestä, jossa päähenkilön sisin ilmaistaan. Pohdin, miten tuen dialogia sekä miten ilmaisen päähenkilön sisintä musiikin avulla. Elokuvasa dialogi on riisuttu jonka vuoksi päähenkilö tuntuu kylmältä ja yleisön on vaikea tuntea sympatiaa häntä kohtaan. Lyhytelokuvan lopullisessa versiossa päähenkilön ajatukset eivät tule ilmi kuvan tai dialogin kautta. Minun tavoitteeni on vahvistaa katsojan käsitystä päähenkilöstä musiikin avulla. Tarkoitukseni on selvittää, miten voi kertoa musiikin avulla. Olen rajannut työni neljännen kohtauksen musiikin käyttöön, koska mielestäni tässä kohtauksessa musiikki kertoo eniten. Esittelen teorioita musiikin käytöstä dialogin aikana ja sisäisestä äänestä.</p>	
Avainsanat:	Elokuvamusiikki, dialogi, sisäinen ääni, kertomisen ominaisuudet
Sivumäärä:	28
Kieli:	Ruotsi
Hyväksymispäivämäärä:	x.x.2014

INNEHÅLL

1	Inledning.....	7
1.1	Syfte och mål	7
1.2	Frågeställning	8
1.3	Metod och material	8
1.4	Avgränsningar.....	8
2	Musikens betydelse i film	9
2.1	Musiken som berättare	11
2.2	Inre ljud	11
2.3	Förgrund – bakgrund	13
2.4	Musik under dialog.....	13
3	Musiken i scen fyra i ”Den dödes bror”	14
3.1	Synopsis ”Den dödes bror”	14
3.2	Beskrivning av scen fyra	15
3.3	Genomförande	15
3.3.1	<i>Terminologi</i>	16
3.3.2	<i>Dialogscenens musik</i>	17
3.3.3	<i>Subjektiv / inre musik</i>	19
4	Evaluerings	22
4.1	Resultat.....	22
4.2	Självutvärdering	22
4.3	Avslutning	23
	Källor	24
	Bilagor	25

1 INLEDNING

Arbetet behandlar hur jag har använt musik som berättare i en filmscen och det är kopplat till min examensproduktion, ljudarbetet i kortfilmen ”Den dödes bror”. Filmen baserar sig på Philip Teirs novell med samma namn. I novellen kommer karaktärernas känslor tydligt fram genom att deras tankar är utskrivna i text. Dialogen är informativ och läsaren blir insatt i karaktärernas bakgrund. I manusadaptionen till kortfilmen har mycket av dialogen skalats bort. På grund av att dialogen är så avskalad försvinner en del av karaktärernas djup. Huvudkaraktärens inre tankar finns inte porträtterade med bild eller dialog i den slutliga versionen av kortfilmen. Det finns inga handlingar som förklarar hennes agenda eller motiverar hennes sätt att handla. På grund av detta kan det för åskådaren kännas svårt att förstå huvudkaraktärens sinnesstämning, hon verkar kall och det är svårt att sympatisera med henne. Av dessa orsaker har jag sett det viktigt att med hjälp av musiken försöka få fram det som jag tycker att har fallit bort i manusadaptionen och förstärka åskådarens förståelse för huvudkaraktären.

Jag analysera hur jag hittar musik som berättar och stöder berättelsen till scen fyra i ”Den dödes bror”. Denna scen består av dialog samt en förflyttning där en karaktärs inre uttrycks. Jag redogör för hur jag gjort musik för att stöda dialogen i scenen och hur man kan få fram huvudkaraktärens inre känslor. Jag analyserar också hur man berättar en karaktärs inre tillstånd och subjektiva syn med hjälp av musik. Det finns en fin gräns mellan att berätta för mycket och att berätta det som behövs för att man ska förstå subtexten i en film. Jag har valt att använda mig av teorier som passar mitt berättande med musik. Jag har fördjupat mig i teorier av bland andra Gorbman samt Buhler, Neumeyer och Deemer. Jag har valt detta ämne för att förstå musikens roll som berättare bättre.

1.1 Syfte och mål

Målet är att komma underfund med hur man i film berättar med musik. Ofta går man efter en känsla när man skriver musik till en film, vad som känns bra för filmen, jag vill hänvisa till varför en viss sorts musik kan kännas bättre än en annan. Med hjälp av skrivprocessen samt min analys vill jag få fram olika dimensioner inom berättande med musik i film. Förhoppningsvis kan arbetet leda till eftertanke hos potentiella läsare samt

få dem att se på filmen för att förstå processen bättre. Syftet med arbetet är också att beskriva hur jag har valt att använda musiken som hjälpmedel för att stöda filmens huvudkaraktär.

1.2 Frågeställning

I mitt examensarbete funderar jag på med vilka metoder man till åskådaren får fram en karaktärs inre tankevärld med hjälp av musik samt på vilket sätt man hjälper en avskad dialogscen med musik. I filmen var problemet att huvudkaraktären var otydlig och det kändes svårt att få ett grepp om henne. Frågeställningen blev därför att ta reda på med vilka metoder jag kunde komma henne närmare genom att ha musiken som berättare.

1.3 Metod och material

Arbetet är en kvalitativ fallstudie. Jag fördjupar mig i teori om ämnet för att få kött på benen så att jag har något att relatera till när jag själv gjorde musiken och så att jag kan hänvisa till också varför jag har valt att göra på ett visst sätt. Jag kommer att forska i hur musiken kan stöda en dialogscen samt hur musiken kan föra åskådaren till en karaktärs inre.

I kapitel två redogör jag för olika teorier om hur man kan berätta med musik, jag har valt teorier som stöder mitt val att berätta. Jag baserar teoridelen på litteratur från främst Gorbman, Buhler m.fl. samt Milicevic. I kapitel tre analyserar jag scen fyra i filmen ”Den dödes bror”, jag beskriver hur jag gjorde musiken och analyserar hur musiken stöder berättandet. Huvudsakliga materialet i analysen är mitt eget arbete i ”Den dödes bror”.

1.4 Avgränsningar

Jag har avgränsat arbetet till att analysera musikens berättaregenskaper till en scen i vår examensproduktion, filmen ”Den dödes bror”. Jag har valt att analysera scen fyra, jag tycker att musiken i denna scen har mest berättaregenskaper av musiken i hela filmen. Musiken har en viktig roll i just denna scen. Scen fyra är en dialogscen som övergår till

huvudkaraktärens inre värld som sedan bryts av en annan karaktärs handling. Jag har alltså avgränsat arbetet till att behandla musiken under dialogen och huvudkaraktärens subjektiva inre ljud. Jag har avgränsat teorierna till det som passar mitt berättande bäst och fokuserar på en liten del av filmmusikens breda vetenskap.

2 MUSIKENS BETYDELSE I FILM

I detta kapitel behandlas hur musiken påverkar filmen ur olika perspektiv, hur musiken fungerar som en del av det narrativa och hur musiken för berättelsen framåt. Jag tar också upp hur musiken uttrycker subjektivt inre ljud. För att få en inblick i musikens betydelse i film, börjar jag med att ta upp historia om filmmusik.

Inom stumfilm började man runt år 1915 använda levande musik som spelades till bilden, innan detta använde man sig också av musik men då följde den inte bilden. Under stumfilmsperioden var det vanligt att använda musiker på inspelningarna för att sätta karaktären i rätt sinnesstämning. (Buhler m.fl. 2010: 253-276.)

Från år 1926 till 1932 skedde övergången till ljudfilm. Musikens roll i dessa filmer var i princip den samma som i stumfilmerna, skillnaden var att musiken var inspelad. Största delen av filmerna med dialog var musikaler, vilket ledde till att många av kompositörerna var från musikteaterbranschen. Eftersom musiken var en viktig del av manus, använde man musik som var inspelad på förhand. På inspelningsplatsen spelade man upp musiken samtidigt som man filmade. (Buhler m.fl. 2010: 305-306.)

Därefter följde Classical studio eran. På grund av tekniska orsaker som att det optiska ljudspåret inte var så tillförlitligt samt att man oroade sig för begripligheten av dialogen så fungerade musiken under denna tid oftast bättre som bakgrundsljud än atmosfärljuden, eftersom det var svårt med den tekniken att bygga upp en atmosfär som inte skulle störa dialogen. En duktig kompositör kunde komponera musiken i och runt dialogen och musikens dynamik kunde variera mera än atmosfären utan att störa trovärdigheten av filmen eftersom det var en representation av atmosfär och inte gjorde anspråk på att framställa en avbildning av den. Två former togs med från stumfilm till denna era, spelandet av den övergripande stämningen av en scen, samt spelandet till detaljerna. Stämningssmusiken användes ofta för etableringsbilder och montage, medan spelandet till de-

taljerna ofta användes till dialogscener. Kompositörerna använde sig också ofta av ledmotiv eller temamusik som kopplades till en karaktär, t.ex. huvudtemat för hjälten. Nu kom också tankesättet om att istället för att spela med bilden så kunde man spela mot den eller vara likgiltig mot bilden och på så sätt vara mer proaktiv. (Buhler m.fl. 2010: 321-325.)

När stereotekniken kom med i bilden 1950-1975, ändrade musiken inte så mycket berättarmässigt. En ändring som skedde var dock att man lättare kunde använda atmosfärljud vilket ledde till att atmosfärljuden tog över funktioner som man hade tidigare hade använt musiken till. Den nya tekniken gjorde att man kunde mixa musiken till en högre volym utan att den störde begripligheten av dialogen. Detta ledde också till att man använde sig av större orkestrar än tidigare. Under 1950- och 1960-talet började man även använda mycket populärmusik i filmer. (Buhler m.fl. 2010: 350-356.)

Under nya Hollywood och Dolby stereo 1975-2000 kom orkestermusik tillbaka som ett normalt element efter att ha varit lite opopulär under 1960-talet. Detta hade troligen mycket att göra med filmerna som gjordes då. Dolby stereo gjorde också att orkestermusik lät speciellt rik. Populärmusiken blev ännu mer framträdande på 1970- och 1980-talet. Populärmusiken är framgångsrik med att etablera tid och plats i berättelsen. En motreaktion mot populärmusiken i film var när den känns egenmäktig och inte fyller några narrativa funktioner och t.ex. kompositören Elmer Bernstein menade att man använde denna musik bara för att tjäna så mycket pengar som möjligt. (Buhler m.fl. 2010: 382-383.)

Än idag spelar orkestern en viktig roll i filmmusiken. Efter 1990 började man använda orkestermusik och låtar med rockrytm för att ge extra styrka till actionsekvenser. Syntar har fått en stor roll eftersom deras kvalitet har ökat mycket och kostnaderna har sjunkit. De används både som ett självständigt instrument och som ersättning för en orkester. Syntar och elektronisk musik kom in i filmmusiken på 1940-talet. De var i allmänhet utplacerade för att indikera psykiskt avvikande sinnestillstånd, drömmar eller något övernaturligt. Den elektroniska musiken har gjort att det är många som kan göra filmmusik på egen hand. Småskaliga, självständiga filmer använder ofta elektronisk musik som grund och tar in levande instrument för att färga musiken. (Buhler m.fl. 2010: 401-402.)

2.1 Musiken som berättare

Filmmusik delas in i diegetisk och icke-diegetisk musik. Med diegetisk musik menar man den musik som ingår i filmen, det är musik som filmens karaktärer hör. Icke-diegetisk musik är däremot den musik som åskådaren hör, men inte filmkaraktärerna. Icke-diegetisk musik kommer från en plats som inte är definierad och som inte ingår i filmens logik. (Bryngelsson 2006: 7.)

Musikens icke-verbala och icke-signifikativa status tillåter musiken att korsa alla sorter av ”gränser”: mellan nivåer av berättande (diegetisk - icke-diegetiskt), mellan berättande organ (objektiva - subjektiva berättare) samt mellan visningstid och psykologiskt tidsberättande. Musiken har också en konnotativ förmåga och den bestämmer till stor del atmosfär, nyansering, uttryck och stämning. En av musikens funktioner är att invagga åskådarna i att vara mindre kritiska och mindre försiktiga när de ser på filmen. Musiken tolkar bilden, den preciserar den korrekta betydelsen av de narrativa händelserna som avbildas i filmen. Musiken ger information för att komplettera de potentiellt tvetydiga diegetiska bilderna och ljudet. Man kan säga att musik delvis fungerar som en bildtext i filmen. (Gorbman 1987: 30, 58.)

Filmmusik är elektroniskt reglerat och generellt gjort undergivet mot de betydande elementen i narrativ diskurs, som bildval och dialog. Musiken i en film är ändå ofta programmerad för att matcha humör eller känslor av scenen i berättelsen som den är en del av. (Gorbman 1987: 57.)

Karaktärerna i en film har oftast ett visst tema, när en karaktär syns i bild kopplas den till en viss sorts musik gjord för just denna karaktär. Musiken kan uttrycka karaktärens beteende eller känslor och uppge konnotationer till denna karaktär. Samma gäller det för en speciell plats i filmen. (Gorbman 1987: 26-27.)

2.2 Inre ljud

För att förklara inre ljud bättre tar jag upp termer som meta-diegetisk samt oneiric. Meta-diegetisk ljud är enligt Gorbman ljud som är föreställt eller kanske hallucinerat av en karaktär. Termen oneiric kommer från oneiros, som betydde dröm i det antika Grek-

land. Enligt Petric är oneiric cinema filmer som behandlar olika sorter av förändrade tillstånd av medvetande. (Milicevic 2002.)

Internt ljud är enligt Chion ljud som även om det är beläget i de nuvarande händelserna motsvarar det till karaktärens fysiska och mentala inre. Chion delade upp det interna ljudet i två kategorier: fysiska ljud som andning, stönande eller hjärtslag, kallas objektiva interna ljud. Den andra kategorin är subjektivt interna ljud, som kan vara mentala röster och minnen. (Milicevic 2002.) Reverb används ofta för att antyda starka subjektiva upplevelser. (Gorbman 1987: 83.).

Milicevic använder termen meta-diegetisk för att beteckna karaktärers subjektiva uppfattning av verkligheten och oneiric för att beteckna karaktärers avgång från verkligheten. Dessa termer hänvisar båda till avvikelse från normativt filmljud till ett subjektivt ljud av förändrade former av medvetande. (Milicevic 2002.)

En fonetisk oneiric-känsla i narrativ film är oftast någon slags avgång från normalt filmljud som kan ses som en framställning av det vanliga sinnestillståndet. Det är ofta diegetiskt eller icke-diegetiskt, avvikelse från det kan leda till oneiric eller meta-diegetiskt. Ett av de enklaste och mest intensiva hoppen till ett oneiric-tillstånd är att helt släppa all vanlig atmosfär och ljudeffekter medan man låter musiken ta över ljudvärlden. (Milicevic 2002.)

Ett sätt som musik kan tillföra mervärde i filmer är i övergången från en extern verklighet till ett subjektivt eller internt ljud. För att förtydliga detta, kan man ta ett exempel från filmen *Sleepless in Seattle* (Nora Ephron 1993). I en scen i filmen hör vi en långtradare tuta och därmed stängs mycket av den yttre världen bort. Det här händer inte i bilden, det finns inga närbilder av Ryan eller Hanks, vilket skulle vara det vanliga point of view berättandet. Ändringen sker i ljudet, där atmosfären nästan försvinner och på så vis är vi kanske i Ryans tankar eller kanske i den tillfälliga privata världen som Ryan och Hanks delar. Därefter kommer ljudet av en taxis tuta och vi hamnar tillbaka till verkligheten. Det är ljudet som skapar intrycket av en subjektiv värld. (Buhler m.fl. 2010: 24.)

2.3 Förgrund – bakgrund

Förgrund och bakgrund är en åtskillnad av visuell iscensättning som förts över till film och som även berör ljud. I den klassiska modellen upptar dialogen ljudets förgrund medan musik och effekter upptar bakgrunden. (Buhler m.fl. 2010: 427.)

Ikke-diegetisk musik kan vara i förgrunden t.ex. när vi hör hög, dramatisk musik ackompanjera en jakt, en strid eller en ceremoni men det kan också vara i bakgrunden. Att musiken är i bakgrunden är kanske det vanligaste sättet att använda ikke-diegetisk musik. Musiken kan lätt röra sig från förgrund till bakgrund och kan lätt ta över skärmen helt. (Buhler m.fl. 2010:20)

2.4 Musik under dialog

En dialogscen som är väldigt emotionell kan hota att distansera åskådaren. Bra bakgrundsmusik kan hjälpa en scen som känns för sentimental eller intim. Musiken ger åskådaren ett psykologiskt tillstånd att acceptera dialogen. (Gorbman 1987: 54-55.)

På 1930-talet utvecklades riktlinjer över hur man komponerar musik till en dialogscen. Kompositörer och ljudläggare kom fram till att vissa instrument passar bättre att ackompanjera dialog än andra. T.ex. ansågs träblåsinstrument störa rösterna, medan stränginstrument ansågs passa bättre. Kompositörerna och ljudläggarna var också överens om frågor om tonhöjd: det är bra att hålla musikens tonhöjd borta från rösternas tonhöjd, låga instrument för höga röster och höga instrument för låga röster. Även om vissa kompositörer sade att om man kombinerade röst och musik i samma tonhöjd kan det vara ett kreativt beslut om man vill ha en oskiljbar klangfärg. (Gorbman 1987: 78.)

Då det gäller ljudläggande är vissa poäng ”bättre” än andra när det kommer till i vilket skede musiken skall börja och sluta, för att musiken formar en viss bakgrund i åskådarens undermedvetna och om den plötsligt upphör ger den en känsla av estetisk förvirring. I en filmscen börjar eller slutar musiken vanligtvis på en handling. t.ex. en skådespelares rörelser eller när en dörr stängs. Musik kan också smyga in eller ut under dialogen eller vid en avgörande rytmisk eller emotionell vändning. På det här sättet är musikens in- och utgångar relativt omärkbara för att åskådaren fokuserar på händelserna, ljudet eller berättelsen som musiken hjälper att dramatisera. Att börja en musikingång är

svårare än att avsluta den, musikens ingång är mera iögonfallande än en utgång. Därför börjar musiken nästan aldrig på samma gång som en röst, för att det skulle dränka orden. (Gorbman 1987: 78.)

Musikens stämning bör vara lämplig för scenen. Klassiska kompositörer undviker att skriva musik som kan distrahera åskådaren från dennes drömlika deltagande i berättelsen. Poängen är snarare att förse en musikalisk motsvarighet till handlingen för att förstärka stämningen eller tempot. En biljakt behöver snabb musik, och en dödsscen behöver långsam dyster musik. (Gorbman 1987: 78.)

Musik framstår i klassisk film som en betecknare av känslor. Sabaneev beskriver bilden, dialogen och ljudeffekterna som fotografiska objektiva element i filmen som musik förser med en nödvändig känslomässig, irrationell eller intuitiv dimension. Musik ses utöka extern representation och objektiviteten av bilden med en inre sanning. (Gorbman 1987: 79.)

3 MUSIKEN I SCEN FYRA I "DEN DÖDES BROR"

I detta kapitel ger jag en kort beskrivning av filmen "Den dödes bror" i form av filmens synopsis och redogör för hur jag har gjort musiken till scen fyra i filmen samt varför jag har gjort de val som jag har gjort. Det är svårt att säga vad som är rätt eller fel då man väljer musik till en filmscen, eftersom var och en upplever filmen på olika sätt. Jag framför här varför jag tycker att musiken hjälper filmen och redogör med hjälp av tidigare forskning, på vilka sätt jag har gjort det enklare för åskådaren att förstå filmen.

3.1 Synopsis "Den dödes bror"

Examensproduktionen "Den dödes bror" är en film som baserar sig på Philip Teirs novell Den Dödes Bror. Daniela Ollus och Sonia Stenius har skrivit en synopsis för filmen: "Filmen handlar om en nybliven mamma, Karin, som befinner sig på sin mans, Johans, pappas begravning. Karins relation till Johans familj är inflammerad och samtidigt är hennes och Johans förhållande problematiskt. De har inte legat med varandra sedan deras dotter, Amanda, föddes. På minnesstunden känner sig Karin ensam och övergiven och finner någon att tala med, Johans farbror Anders. Karin och Anders har ett

kort men för Karin betydelsefullt samtal. Samtalet väcker känslor i Karin hon inte känt på länge och hon blir attraherad av Anders. Plötsligt befinner sig Karin i en situation där hon känner sig skamsen över sina fantasier och sin fåfänga.”

3.2 Beskrivning av scen fyra

Scen fyra i ”Den dödes bror” utspelar sig vid vattnet framför en bastu. Det är Anders brors minnesstund. Anders sitter en bit från vattnet på klipporna framför bastun. Vi hör vind och vattnet som skvalpar mot klipporna. Karin kommer in från höger i bild och sätter sig bredvid Anders. Kameran rör sig långsamt mot karaktärerna, bildstorleken ändras från en översiktsbild till en helbild. Efter det klipper vi till en bild där Karin är i förgrund och Anders i bakgrund. Scenen är en fortsättning på dialogen som Anders och Karin påbörjat tidigare. Samtalet är betydelsefullt för Karin fastän hon är kortfattad. Hon får någon att prata med som hon kan öppna sig lite för, någon som bryr sig och ifrågasätter henne. Karin blir attraherad av Anders.

Anders går till bastun och hämtar ved, kameran rör sig med honom men Karin är ännu i förgrunden och i fokus. När Anders har gått i bastun stannar bilden på Karins ansikte en stund, här bryts samtalet och vi övergår sakta till Karins inre värld, musiken börjar ta plats och atmosfärljuden börjar tyna bort, här kan vi höra skrik från babymonitorn. Före hon förflyttar sig till vattnet klipper vi ut till en översiktsbild. Nästa bild är en närbild på Karins ansikte i denna bild hör vi babyskriket i ett subjektivt perspektiv. Vi klipper ut till samma översiktsbild när Anders springer ut från bastun förbi Karin och hoppar i vattnet, han doppar sig, kommer upp från vattnet och står naken framför Karin. Då Karin försöker kyssa Anders klipper vi till en halvbild, Anders stoppar henne och på samma gång slutar musiken samt Karins drömlika tillstånd bryts upp. Anders råder sedan Karin att gå upp till hennes man och deras baby. Efter att ha sett Karins reaktion klipper vi tillbaka till översiktsbilden, i vilken Karin går ut ur bild och Anders in i bastun. (Bilaga 1. Manus för Scen 4).

3.3 Genomförande

I detta kapitel behandlar jag hur jag har skrivit musiken till scen fyra i ”Den dödes bror”. Jag gjorde musiken tillsammans med Otto Eklund som jag har jobbat mycket

med tidigare i musiksammanhang. Jag delar upp musiken i två delar, musiken som ackompanjerar dialogen och musiken som uttrycker Karins inre. För att underlätta läsandet har jag här valt att börja med att förklara en del terminologi.

3.3.1 Terminologi

Arpeggio = är ett musikaliskt spelsätt som innebär att ackord bryts, det vill säga spelas (eller sjungs) ton för ton istället för att spela alla toner i ackordet samtidigt.

Reverb = reverb är sammansatt av en serie av eko som är på mycket tätt avstånd. Ekonas mängd och på sättet de avklingar spelar en stor roll hur ljudet formas.

Delay = den ursprungliga ljudsignalen är tätt följt av en fördröjd upprepning, precis som ett eko. Fördröjningstiden kan vara så kort som några få millisekunder eller så lång som flera sekunder. En delay effekt kan innehålla ett enda eko eller flera eko, som vanligtvis minskar snabbt i relativ nivå.

Syntmatta = en syntmatta är ett ihållande ackord eller ton som genereras av en synt. Syntmattan används ofta för bakgrundsharmoni och atmosfär på ungefär samma sätt som en stråksektion ofta används i akustisk musik.

Atmosfär = är ljud som tillhör en specifik plats eller utrymme, som t.ex. vind, regn, trafik eller luftkonditionering.

Click track = är en serie av ljudsignaler som används för att synkronisera ljudupptagningar, ibland används det för synkronisering till en rörlig bild. Click track har sitt ursprung i tidiga ljudfilmer i vilka man gjorde optiska märken på filmen för att ange exakta tidpunkter för musikaliska ackompanjemang. Det kan också fungera som en metronom, som i musikbranschen, där det ofta används under inspelningen och liveframträdanden.

Översiktsbild = bild över hela platsen där handlingen pågår.

Halvbild = bild där en person visas från höften och uppåt.

Närbild = bild där ansiktet upptar hela bilden.

3.3.2 Dialogscenens musik

Dialogdelen av scen fyra består av endast två bilder, en åkning långt ifrån där kameran rör sig mot karaktärerna, samt en halvbild/närbild på båda karaktärerna där Karin är i fokus. Eftersom vi är långt ifrån med kameran i en stor del av dialogen, samt att vi inte klipper från en karaktär till en annan känns det som att vi är lite distanserade från samtalet. Jag har använt musiken för att komma närmare karaktärerna.

Gorbman säger att musikens stämning måste vara lämplig för scenen och inte distrahera åskådaren från dennes deltagande i berättelsen. Poängen är att förstärka stämningen eller tempot. Jag har valt att använda mig av den här modellen för att jag ville understryka karaktärernas stämning. För att förstärka karaktärernas stämning och dialogens takt, har jag använt mig av långsamma ackordbyten och tonen i musiken stärker att båda karaktärerna är i en situation de är missnöjda över. Jag har ändå valt att inte göra musiken allt för dyster, utan lite hoppingivande också. Att musiken inte är helt dyster indikerar också på att det kommer att ske en förändring med Karin, den ger en antydning om något som inte sägs i dialogen, alltså att Karin börjar känna något för Anders. Jag har valt att inte göra musiken i scenen övertydlig för det kan då ha en motsatt verkan och distansera åskådaren från filmen istället för att göra åskådaren mindre kritisk och mindre försiktig.

Gorbman säger att musiken är mest slagkraftig och effektiv när man inte lyssnar på den. Ackordbytena sker när det är en paus i dialogen för att det inte skall störa rösterna och så man inte lägger lika mycket märke till det. Musiken i dialogen fungerar som en förstärkare av karaktärernas inre stämning. Jag har alltså gjort musiken för att man inte skall lägga märke till den. I dialogen i scenen valde jag att använda en syntmatta som till tonen liknar en orgel. Jag använde detta ljud för att ge konnotationer till begravningen och för att gestalta huvudkaraktärens känslor. Jag använde också detta ljud för att det är mjukt och inte tar upp mycket uppmärksamhet och på så vis inte tar bort koncentrationen från vad som sägs i dialogen. Musiken är där för att vara i bakgrunden och bygga upp en stämning. Jag valde att följa dialogens rytm med musiken och använde inte någon click track.

När jag började skriva musik för dialogen hade jag redan i tankarna att använda långsamma ackordbyten. Jag höll ett ackord länge, men spelade ändå en slags melodi till det ackordet, enskilda toner för att göra musiken intressantare eftersom jag kände att musi-

ken i sig kändes ointressant. Jag provade på att skriva melodin med piano, men när jag såg på det tillsammans med dialogen märkte jag snabbt att det blev lite distraherande, att musiken tävlade med dialogen. Jag höll mig ändå vid en melodi en stund men försökte använda en syntmatta istället. Till slut kom jag ändå fram till att musiken fungerade bäst, som Gorbman säger när man inte lägger märke till den. Därför bestämde jag mig för att inte använda mig av någon specifik melodi och det tyckte jag stödde dialogen bäst.

En till orsak till att jag valde att musiklägga dialogen var för att scenen använder mycket få och vida bilder med få klipp. Det händer inte mycket diegetiskt ljudmässigt i bilden och jag kände att musiken för samtalet framåt. Karin och Anders sitter ganska stilla nästan under hela samtalet, och för att göra scenen realistisk hade jag endast vind och vatten att använda mig av som atmosfärljud. Jag valde att inte använda mig av fågelljud eftersom jag tyckte att det inte passade in i scenen. Kvittrande fåglar skulle ha gett en för positiv bild av situationen medan t.ex. kråkljud skulle ha gjort det för nedstämt. Själv anser jag att det kan vara distraherande att lyssna på bara vind och vatten en längre tid och då har musiken en viktig roll i att göra åskådaren bekväm.

Gorbman säger att musikens in- och utgångar är mest omärkbara när de sker på en karaktärs handling eller på ett punktljud. Musiken börjar i scenbytet när Karin kommer ner till stranden för att göra det mindre märkbart, en mjuk ingång. Det sker alltså på Karins handling, när hon förflyttar sig till stranden.

Enligt Gorbman kan en dialogscen som är väldigt emotionell distansera åskådaren, medan bra bakgrundsmusik kan hjälpa en scen. Dialogen i scen fyra är ganska sentimental, Anders pratar om att livet inte går som man har tänkt sig, och Karin indikerar på att hon inte är nöjd med sin situation. Jag tycker personligen att den här dialogen kan kännas lite för rak. Som exempel har jag tagit ett utdrag ur dialogen.

ANDERS:

Livet går aldrig som man planerat.

KARIN:

Kanske de....

Andres ler, och det är ett leende som var svårt att tolka. Hon tänder en cigarett.

ANDERS:

Ibland avundas jag er unga, ni har varandra och allting ännu framför er.

KARIN:

Jag går nog inte omkring och tänker "tills döden skiljer oss åt", vem vet var man är om tio år.

Jag kände mig inte helt bekväm i dialogen. På så vis har jag också försökt hjälpa åskådaren med musik, genom att sätta en ton till dialogen. Musiken ger stämningen för karaktärernas inre, men gör replikerna mera lättsmälta för åskådaren.

3.3.3 Subjektiv / inre musik

I den subjektiva musikens del sker sex klipp, varav tre av bilderna är översiktsbilder från samma position, det finns en närbild på Karins ansikte och en halvbild på Karin och Anders. Eftersom denna del av scenen också består av mycket vida bilder, vi kan inte se Karins ansikte på tre av dem, så är närbilden på Karins ansikte mycket viktig.

I scen fyra sker en övergång från musiken som ackompanjerar dialogen till att musiken uttrycker Karins inre värld. Jag berättar här hur jag har gjort musiken för att beskriva Karins inre värld.

När jag skrev Karins subjektiva inre musik, tänkte jag mycket på att det skulle hända något speciellt med den som skulle avvika från dialogens musik för att det skulle bli en klar förflyttning mellan de olika planen av berättande. Detta skedde med att jag provade mig fram, jag provade många olika instrument, lade till och tog bort. Jag hade bestämt mig för att använda många elektroniska instrument och koncentrera mig på olika effekter att manipulera instrumenten. Enligt Buhler var syntens roll i allmänhet en indikerare för avvikande sinnestillstånd eller drömmar när man började använda den i film. Eftersom synten är så vanlig idag har den inte lika stor effekt mera, jag har försökt att skapa denna effekt genom att manipulera ljuden på olika sätt. Jag ville med musiken göra en kontrast till bilden och det övriga ljudberättandet. När vi planerade scen fyra var tanken att vi skulle uttrycka att Karin blir attraherad av Anders genom att ta närbilder på Anders kropp från Karins synvinkel, som att åskådaren var Karin som såg på Anders

kropp. I detta skede hade jag planerat att vi skulle ha hört enligt Chions kategorisering, Karins objektiva-interna ljud. Hon skulle ha andats tungt och kanske gjort ett litet ljud i form av ett stönande och detta skulle ha förstärkts med musiken. I slutliga versionen av klippet använder vi ändå oss inte av dessa bilder, vilket ändrade på mitt ljudberättande för denna scen helt och hållet. Eftersom vi inte använde oss av dessa närbilder kändes det väldigt onaturligt att använda sig av dessa objektiva-interna ljud för att bilden inte längre indikerar på att Karin blir upphetsad. Istället befinner vi oss i bilden mycket långt ifrån Karin och Anders. Nu fick musiken en annan roll, istället för den ganska tydliga agendan som Karin hade tidigare, genom de subjektiva bilderna samt objektivt-interna ljuden, så bestämde jag mig för att berätta Karins inre på ett annat vis. Musiken skall nu antyda på en förändring inom Karin på ett mer allmänt plan. I musiken flyter vi iväg från babyskriken och kommer in i en tankevärld, jag försöker inte säga specifikt vad Karin tänker utan med musik säga att det sker en förändring inom Karin.

Som Milicevic säger så använder jag musiken för att beteckna karaktärers avgång från verkligheten. Musiken går över till huvudkaraktärens, Karins inre värld, oneiric efter att den andra karaktären, Anders går ut ur bild. I det här skedet går musiken från att vara en stämningssättare i bakgrunden till att ta över ljudvärlden, nu kan man höra tydliga melodier och flera instrument. För att skapa huvudkaraktärens inre värld, har jag också lagt in processade diegetiska ljud, som skrik från babymonitorn med ett reverb. Musikens höjdpunkt är när man ser en närbild på Karin, här kommer alla instrument in för att göra en drömlig ljudbild. Till slut avbryts musiken och därmed Karins inre värld av Anders handling, då han stoppar henne från att kyssa honom.

För att uttrycka Karins inre är musiken som kommer in när Anders går ut ur bild fylld med reverb. Gorbman säger att reverb ofta används för att uttrycka karaktärers subjektiva upplevelser. Musiken går över från att vara bakgrundsmusik med avsikten att vara obemärkt, till att vara i förgrunden och ta över ljudvärlden. Som Buhler m.fl. säger kan musiken lätt röra sig från bakgrund till förgrund och ta över skärmen helt. I detta fall rör sig musiken också från ett icke-diegetisk till ett oneiric plan. Musiken utvecklas från att vara skriven med ett instrument (synt), till fyra instrument. Ett arpeggio som är spelat på en synt med ett pianoliknande ljud, en syntbas, ett piano som är vänt baklänges och en syntton som är manipulerad med en delaypedal. Jag har använt ett arpeggio för att ut-

trycka att det sker en förändring, musiken ändrar från att vara långsamma ackordbyten till ett snabbare arpeggio. Jag har använt ett piano som har omvänts för att uttrycka att vi är nu i en annan ”värld”, Karins inre. I scenen ger det en känsla av att något inte är som vanligt, detta är på grund av att vi inte är vana att höra ett piano som är omvänt. För att gå in i Karins inre ändras också atmosfären, ljud av vind och vatten hörs knappt mera. Som Milicevic säger är ett av de enklaste och mest intensiva hoppen till ett oneiric-tillstånd att helt släppa all vanlig atmosfär och ljudeffekter medan man låter musiken ta över.

När Karins subjektiva musik börjar kan vi höra diegetiska babyskrik från babymonitorn bredvid henne. Babyskriken ändras när hon går ned till vattnet och när vi ser en närbild på hennes ansikte så är babyskriken inblandade i musiken genom att jag har gjort dem starkare men tillagt mycket reverb så att de sjunker in i musiken. När närbilden på Karins ansikte visas är musiken i sin höjdpunkt, synttonen som är manipulerad med en delaypedal gör ett vindliknande ljud och tonen glider uppåt och når sin högsta ton och musiken är som starkast i ljudstyrka i denna bild. Det finns flera faktorer som gör att denna bild är den subjektiva höjdpunkten, förutom att musiken når sin höjdpunkt här, så bidrar också blandningen av babyskriken i musiken och bildvalet till subjektiviteten. Tidigare i filmen har det använts mestadels vida bilder, och när vi ser närbilden på Karins ansikte så tillger det subjektivitet, med bildkombinationen och musiken berättar jag hennes inre.

I Karins subjektiva musik använde jag en click track när jag bandade in till skillnad från i dialogscenen, detta för att jag hade många olika instrument med och på det här viset blev det mer sammanhängande. Speciellt när jag bandade ett piano som skulle svängas om var det viktigt med click track. Ackordföljden för pianot måste spelas helt tvärt om från resten av musiken så att det skulle bli rätt väg när vi svängde om det. Eftersom pianot är omvänt börjar alla ackord på pianot av att det ringer ut och slutar på attacken, alltså då tangenterna på pianot trycks ned. Därför var det också extra viktigt att vi använde en click track för att få pianots attack på rätt ställe.

Tiden från när Anders går in i bastun och kommer ut från bastun är 1,17 minuter i speltid medan det i det narrativa är meningen att han är i bastun en längre tid. På grund av att vi stannar med Karin på samma plats och inte klipper till ett annat ställe som skulle

indikera ett tidshopp, så fungerar musiken här som en tidsberättare. Med hjälp av musiken får vi en känsla av att mera tid har gått sen Anders gick in i bastun.

4 EVALUERING

I evalueringskapitlet presenterar jag kort resultatet av arbetet. Jag evaluerar även min egen insats i arbetet och diskuterar om syftet uppnåtts.

4.1 Resultat

Jag har kommit fram till att det inte bara är musiken utan också många andra funktioner som påverkar berättandet med musik. På vilket sätt jag får fram en karaktärs inre, alltså Karins tillstånd, beror till en stor del på att jag nästan tar bort atomsfärs ljuden helt och använder diegetiska ljud, som babyskriket. Bildvalet påverkar också hur man uppfattar situationen. För att uttrycka Karins inre utnyttjade jag metoder som att använda mycket reverb och låta musiken ta över ljudvärlden.

Jag stödde dialogen i filmen med musik på olika sätt och jag har valt att dela in dessa i fyra kategorier. Den första kategorin är stämning, med musiken ämnar jag att föra åskådaren närmare karaktärerna i filmen, detta har jag förstärkt eftersom vi bildmässigt inte kommer så nära karaktärerna. Den andra kategorin är tempo, jag följer dialogens tempo med musiken för att man skall kunna känna sig bekväm i situationen, samtidigt för att föra berättelsen framåt. Den tredje kategorin är att göra dialogen mer lättsmält, med musiken vill jag hjälpa tittaren att acceptera en dialog som är väldigt rak och sentimental. Den fjärde kategorin berör det tekniska med ljudarbetet, eftersom jag bara använde vind och vatten som atmosfär, hjälpte jag istället dialogen tekniskt sätt, genom att dra bort koncentrationen från atomsfärs ljuden. På detta sätt har jag försökt få åskådaren att komma närmare huvudkaraktären.

4.2 Självutvärdering

Jag anser att arbetet har varit väldigt lärorikt. Eftersom jag har analyserat mitt eget arbete tycker jag det var mycket givande att jämföra mina metoder och andras metoder. I

och med denna process har jag fått svar på tankarna om varför man gör på vissa sätt då man berättar med musik i film. Jag har även utvidgat min terminologi i ämnet och jag kommer i framtiden att kunna ha nytta av de insikter jag gjort.

Det som har varit utmanande i arbetet var att vi valde att filma med få och vida bilder, vilket hade en stor påverkan för musikläggningen. Bildvalet gjorde att det var svårare att få fram huvudkaraktärens subjektiva inre ljud. Det hade också gjort en stor skillnad ifall musiken skulle ha planerats in i manusskeden. Det hade varit bra att veta redan i manusskeden vilken betydelse man ville att musiken skulle ha och i det skedet skulle det ha varit en fördel om jag själv tagit mer initiativ.

Musiken blev ett eget berättarredskap, innan jag gjorde musik till den subjektiva inre bilden, berättade den sekvensen inte så mycket. Jag försökte ändra scenen från det att man tittade på huvudkaraktären på avstånd, till att man får en förståelse för hennes känslor, tankar och inre värld.

Jag har kommit fram till att det skulle ha varit bra att under arbetets gång föra en dagbok, så att jag bättre skulle komma ihåg vilka ändringar som gjorts, vilka vändningar som kommit i musiken och vilka tankar jag hade då musikarbetet framskred. Jag kan ändå känna mig nöjd med min arbetsinsats med att göra musiken till en berättare i scenen och kan också konstatera att musiken i filmen har fått bra kritik.

4.3 Avslutning

Syftet var att komma underfund med olika dimensioner av att berätta med musik. Jag har fördjupat mig i två sätt att berätta med musik, som jag tyckte var de som var lämpligast för scen fyra i "Den dödes bror". Utöver dessa, finns det många andra sätt att berätta med musik och även inom de sätten som jag har fördjupat mig i, finns det många olika strukturer som också har en berättarfunktion men som jag valde att inte koncentrera mig på i detta arbete. Jag känner att musiken gav mervärde åt huvudkaraktären och att åskådaren lättare kan sympatisera med karaktären.

KÄLLOR

Bryngelsson, Peter. 2006. *Filmmusik – det komponerade miraklet*. Malmö: Liber AB. 139 s. ISBN 978-91-47-07746-5.

Buhler, James; Neumeyer, David & Deemer, Rob. 2010. *Hearing the movies – Music and sound in film history*. New York, Oxford: Oxford University Press. 470 s. ISBN 978-0-19-532779-3.

Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard melodies*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press. 190 s. ISBN 0-253-20436-4.

Milicevic, Mladen. 2002. *Film Sound Beyond Reality: Subjective Sound in Narrative Cinema*. [www]. Hämtat 15.5.2014. <http://filmsound.org/articles/beyond.htm>

BILAGOR

Bilaga 1.

Manus scen 4 ”Den dödes bror”

Scen 4 EXT Samtalet fortsätter

När Karin kommer ut igen hör hon att Anders fyller på mera vedträn i bastu-ugnen. Han kommer till bastudörren med något i handen.

ANDERS

Du kom tillbaka?

KARIN (generat)

Jo...

ANDERS

Om du vill kan du gå före mig, jag har inte bråttom.

Hon sätter ner sig i soffan. Anders studerar föremålet i sin hand.

ANDERS

Hade babyn somnat? Vad hette hon nu igen?

Karin märker att Anders hade hämtat en ny vinflaska och ett par öl. Hon håller upp ett nytt glas åt sig själv. Anders sätter sig ner bredvid henne.

KARIN

Va har du där?

ANDERS

De är min gamla fällkniv brorsan gav åt mig när ja var liten...

Anders tystnar medan han tittar på kniven.

ANDERS

Ja fick den som gåva när ja lärde mig simma...

KARIN

Så snäll han va..

ANDERS

Han fick nog alltid rädda mig från allt ja ställt till med.

De sitter tysta en stund.

ANDERS

Livet går aldrig som man planerat.

KARIN

Kanske de....

Andres ler, och det är ett leende som var svårt att tolka. Hon tändar en cigarett.

ANDERS

Ibland avundas jag er unga, ni har varandra och allting ännu framför er.

KARIN

Jag går nog inte omkring och tänker "tills döden skiljer oss åt", vem vet var man är om tio år.

Kort tystnad.

ANDERS

Får jag fråga en sak?

När hon tittar på honom kan hon se hur blodådrorna tecknar av sig längs hans underarmar. Anders vänder sig mot Karin.

ANDERS

Varför är du så sorgsen?

Karin steltnar till och håller andan. De sitter tysta en stund medan Karin tittar ner i sin famn.

KARIN

Hurså?

Han lutar sig bakåt i stolen medan han känner på fällkniven.

ANDERS

Vad är de som fattas?

KARIN

Ja vet int.

Han stiger upp, går mot bastun och lyfter upp ett par klabbar. Karin ser på honom när han böjer sig ner. Hon tittar ut över sjön. Det är vackert. Det gula höstträden på andra sidan sjön speglas mot den mörka vattenytan och bildar en tjock, nästan grönaktigt svart färg.

ANDERS

Det är svårt att förstå att han är död. Nu är ja helt ensam.

Karin tar en klunk av sitt vin och gräver fram en cigarett. Hennes paket är nästan tomt.

Det finns tre kvar. Anders vänder sig om och går in i bastun och kollar om den var varm. Efter en stund kommer han ut igen. Han håller fortfarande fällkniven i handen. Karin tittar på den.

KARIN

Ångrar du nåt?

Det blir tyst. Anders ler lite.

ANDERS

Att ja int sku ha varit så självisk... då sku mitt liv ha kunna se annorlunda ut nu.

De tittar tysta på varandra.

ANDERS

Jag tror att jag går i bastun nu. Sitt här bara om du vill.

KARIN

Nä, ja ska nog gå in snart.

Anders lämnar fällkniven på bordet och går mot dörren medan Karin följer honom med blicken.

ANDERS

Önska dig inte mitt öde Karin. Godnatt.

Anders går in i bastun. Karin dröjer ett tag. Hon sitter kvar utanför bastun och dricker sitt vin. Hon plockar upp fällkniven från bordet och tittar på ingraveringen ("Till min lillebror Anders"). Inne i bastun kan hon höra när Anders slänger på. Plötsligt hörs det skrik från babymonitorn och Johans röst som lugnar Amanda. ("Johan: Schh schh"). Karin stiger ängsligt upp och går fram till vattnet. Hon lodoppar tårna i vattnet. Efter en stund kommer Anders ut, helt naken, och springer förbi henne utan att märka att hon är kvar. Hans kropp ser yngre ut än hans ansikte. Anders simmar ut i den brunsvarta sjön, en grå kalufs som klyver vattnet. När han kommer upp märker han Karin vid stranden. Han stiger upp ur vattnet och ställer sig framför henne en bit in i vattnet.

ANDERS

Det funkar varje gång...man känner sig som en ny människa.

Vattnet droppar från hans haka och öron.

ANDERS

Du ville inte gå in heller?

Karins blick varandrar över Anders nakna kropp. Hon tittar på hans armar, skulderblad, vader och hals. Hon känner åtrån växa inom henne.

Karins huvud fylls med längtansfyllda stönanden medan hon fortsätter beundra Anders. Anders börjar gå upp från vattnet. Just när han passerar Karin böjer hon sig framåt mot Anders för att kyssa honom men blir vänligt bortstöten av honom.

ANDERS

Karin. Ta inte den enklaste utvägen.

Karin vaknar till från sina dagdrömmar och hör skriket från babymonitorn. Man hör Johans desperata försök att hyscha ner Amanda. Karin undviker Anders blick och rodnar. Hon stiger klumpigt upp och vänder sig om.

ANDERS

Jag tror Johan behöver dig.